

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA

LA DISPOSICIÓN ESPACIAL EN LA PICARESCA:
DEL LAZARILLO AL BUSCÓN

Estratto dagli

«ANNALI DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"»

Sezione Romanza

LI, 1



L'ORIENTALE EDITRICE

NAPOLI 2009

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa
Dipartimento di Studi Comparati
Dipartimento di Studi Americani, Culturali e Linguistici
A N N A L I
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Giovanni Battista De Cesare

Redazione: Elena Candela, Teresa Cirillo Sirri, Vito Galeota, Augusto Guarino, Encarnación Sánchez García, Maria Luisa Cusati,
Valeria De Gregorio Cirillo, Gerardo Grossi, Vittorio Marmo, Mario Petrone, Vincenzo Placella, Giovanni Ricciardi, Marina Zito
Segretario: Giovannella Fusco Girard - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

LI, 1

Gennaio 2009

Augusto Guarino, *Colui che nulla cerca: una lettura di César Antonio Molina*

pag. 7

ARTICOLI

Encarnación Sánchez García, <i>La disposición espacial en la picaresca: del Lazarillo al Buscón</i>	15
Bruno M. Damiani, <i>Ecos de América en la Literatura Picaresca</i>	43
Teresa Cirillo Sirri, <i>Viaggi iberici nella Campania felix: il mito e il suo contrario</i>	67
Maria Luisa Cusati, <i>La Divina Commedia tra Dalí e O'Neill a proposito di una traduzione in portoghese</i>	95

CONTRIBUTI

Maria Giovanna Petrillo, <i>Una questione di senso: il quotidiano</i>	129
Monica Di Girolamo, <i>Vicente Blasco Ibáñez e Las sergas de Esplandián: rilettura di un mito del XVI secolo</i>	147
Antoni Nomdedeu Rull, <i>Los diccionarios de la Real Academia Española del siglo XXI</i>	159
Valerio Nardoni, <i>Il tempo della pietà nell'Heráclito Cristiano di Francisco de Quevedo</i>	181
Rosaria Tagliatela, <i>Due romanzi di Matilde Serao dal testo alla "traduzione" di Georges Hérelle</i>	209
Juana María Arcelus Ulibarrena, <i>Il dialogo didattico in "Lumbre del Alma" (1528) di Juan de Cazalla nella sua traduzione in italiano</i>	261
Andrea Giannetti, <i>Per una edizione critica della versione italiana F del Libro dei Sette Savi di Roma</i>	335
Maria Rossi, <i>Ripercorrendo le fasi storiche dei movimenti migratori verso l'America latina</i>	377

NOTE

Angela Buono, <i>Femmes « isolées » : pour une lecture de La noce d'Anna de Nathacha Appanah et Matanimi d'Ari'irau</i>	417
Maria José Fusco, <i>Alfieri fra tragedia commedia e politica</i>	425

RECENSIONI

Orietta De Marianis, <i>Fine di Millennio</i> , Prefazione di Maria Luisa Spaziani, Firenze, MEF, 2008 (Elena Candela)	439
Anne Hébert, <i>Un vestito di luce</i> . Traduzione dal francese e postfazione di Maria Piera Nappi, Ferrara, Luciana Tufani editrice, 2007 (Linda Fasano)	443
<i>Un curriculum modulare: La letteratura spagnola</i> , a cura di María Del Rosario Uribe Mallarino, Roma, Carocci Faber, 2008 (Germana Volpe)	453
Ramón de La Cruz, <i>Aquiles en sciro</i> , a cura di Andrea Baldissera, Como-Pavia, IBIS, 2007 (Germana Volpe)	455
AA.VV., <i>Léxico español actual, Actas del I Congreso Internacional e Léxico español actual</i> , Venecia-Treviso, 14-15 marzo de 2005, Luis Luque Toro (Editor), Venezia, Università Ca' Foscari, 2007 (Monica Di Girolamo)	457
Gabriele Morelli, <i>Poesia spagnola del Novecento. La Generazione del '50</i> , Firenze, Le Lettere, 2008 (Federico Gaimari)	459
Francesco Maria Tipaldi, <i>La culla</i> , Falloppio (Co), Lietocolle, 2006 (Stelvio Di Spigno)	464
Julia Kristeva, <i>Thérèse mon amour, récit</i> (Sainte Thérèse d'Avila), Paris, Fayard, 2008 (Marina Zito)	466
Estudos Italianos Em Portugal Nova Série 3 (2008) Lisboa (Maria Luisa Cusati)	471
António Pinto da França, <i>A influência portuguesa na Indonésia</i> , Lisboa, Prefácio, 2003 (Maria Luisa Cusati)	474
Baltasar Lopes, <i>Chiquinho</i> , a cura di Vincenzo Barca, Roma: Edizioni Lavoro, 2008 (Maria da Graça Gomes de Pina)	476
Carlo Bitossi, Giuseppe Mazzocchi (a cura di), <i>Sull'opera di José Antonio Maravall - Stato, cultura e società nella Spagna Moderna</i> , Ibis editore, Como - Pavia 2008 (Marco Ottaiano)	480
Laura Dolfi, <i>Tirso e Don Giovanni scambi di ruoli tra dame e cavalieri</i> , Roma, Bulzoni Editore, 2008 (Claudia Santamaria)	485

RICORDI

Luciana Stegagno Picchio (1920-2008), <i>In memoriam</i> (Maria Luisa Cusati)	491
Carmen Maria Radulet (1950-2008), <i>In memoriam</i> (Maria Luisa Cusati)	493
Indici dei primi cinquanta volumi (1959-2008) degli « A.I.O.N. - S.R. » a cura di Gerardo Grossi	495

ISSN: 0547-2121

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA

LA DISPOSICIÓN ESPACIAL EN LA PICARESCA:
DEL LAZARILLO AL BUSCÓN

a Paolo Amalfitano

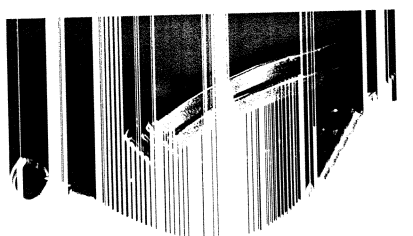
En su famoso artículo de 1957 dedicado a la disposición temporal en el *Lazarillo* Claudio Guillén recurría a Albert Thibaudet, y reelaboraba una afirmación de éste en dónde había sostenido -a principios del siglo XX- que no había que confundir las virtudes de la novela con las de la oratoria clásica o del teatro

pues, al hablar de estos otros géneros, tendemos a manejar criterios de índole espacial – aplicables, en rigor, a la pintura o a la arquitectura – [...mientras que], fuertemente influido por Bergson, intuye Thibaudet que en la temporalidad está la clave de la composición novelesca¹.

se apoyaba así el gran comparatista español en un crítico de la generación anterior para fundamentar su convicción de que “la cuestión que hoy está en pie es la necesidad de desarrollar un concepto temporal de la composición o disposición novelesca”, aunque no podía dejar de recordar que “no pocos narradores (Flaubert, Henry James, Proust, etc.) se complacen en dotar sus obras, por añadidura, de cualidades más o menos «espaciales»”, y aclaraba en nota que existía “toda una tradición de novelistas deseosos de otorgar a la novela los atributos formales de la tragedia o de la oratoria (sobre todo cuando la novela, con Balzac y Dickens, conquista sus títulos de nobleza)”².

¹ Claudio Guillén, “La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes* en *Hispanic Review*, XXV (1957), pp. 264-279, después recogido con el título “La disposición temporal en el *Lazarillo*” en *El primer siglo de Oro (Estudios sobre géneros y modelos)*, Barcelona, Crítica, 1982; cito por esta versión (p. 52); la referencia a Albert Thibaudet pertenece a “Du roman anglais” en *Reflexions sur le roman*, Paris, 1938, p. 159 (Colección de ensayos de 1912 a 1922).

² Ibidem, p. 53 y nota 11.



Esta tendencia a la espacialización, de la que se han ocupado otros críticos³, es tenida en cuenta (para acantonarla) por Claudio Guillén que, en aquel artículo sobre el *Lazarillo*, señala tal deriva espacial del género novelístico a partir del XIX remachando que la “disposición del *Lazarillo* es puramente temporal [pues] las reiteraciones que lo caracterizan son más «rítmicas» que «espaciales»”; sigue a ello su brillante estudio del género, con la definición del *Lazarillo* como “epístola hablada” y la explicación de sus aparentes discontinuidades como consecuencia de un “proceso de selección a que Lázaro somete su existencia” para componer una relación que dé cuenta de su persona. “La forma de la novela es la *proyección* -o, mejor dicho, *autoproyección*- de la persona en el tiempo [...]. Y esta disposición temporal, puesto que Lázaro es a la vez narrador y héroe, se funda en una valoración de la temporalidad”⁴.

Recupera Guillén también la triple división del género novelístico propuesta por Thibaudet, además de poner ejemplos o glosar la nomenclatura del crítico francés: “un *roman composé* (con tendencias «espaciales»: H. James), un *roman déposé* (o lento desarrollo de una vida) y un *roman disposé* (*Lazarillo*)”. La diferencia para él está en que mientras que “se compone un conjunto, se disponen las partes de un conjunto”⁵.

Esta postura, que sin duda habrá influido en la actividad crítica en torno a la picaresca, debe ser considerada ya como histórica, si echamos una ojeada a la actividad de los estructuralistas y semiólogos de los años sesenta. Gerard Genette, por ejemplo, en *Figures* (1966), reflexionando sobre el texto de G. Matoré *L'espace humain* sostenía que “incluso el término de «metáfora espacial» es casi un pleonismo ya que las metáforas provienen generalmente del léxico de la extensión: hay siempre espacio en el lenguaje [...], todo nuestro lenguaje está permeado de espacio [...]. Un hecho parece cierto, en el ámbito de la ideología general: que el descrédito del espacio que la filosofía bergsoniana expresó tan bien, ha dado paso hoy a una

³ Guillén cita a Joseph Frank (“Spatial Form in Modern Literature” en *Sewanee Review*, LIII (1945, pp. 221-240).

⁴ Ibidem, p. 58.

⁵ Ibidem, nota 17.

valorización inversa que dice, a su manera, cómo el hombre «prefiere» el espacio al tiempo»⁶.

Más allá de este ejemplo de Genette -tan significativo pero que, citado así en solitario, podría parecer un caso aislado-, en general la crítica de los últimos decenios de la centuria pasada ha puesto el acento con gran fuerza sobre las calidades espaciales de los textos literarios y ha resaltado numerosas facetas referidas a los valores metafóricos y simbólicos de la lengua literaria relacionadas con la extensión⁷.

Así las cosas no parece impropio ocuparse de los espacios del género literario que llamamos picaresco sin que por ello quede la cuestión temporal constreñida o disminuida; al contrario, ambos conceptos pueden ser considerados como indestricablemente unidos: así los acepta universalmente la física que considera el espacio-tiempo como el conjunto de todos los eventos y lo define como una variedad diferenciable⁸, y así los acepta la filosofía, que rechaza de plano la abstracta separación del espacio respecto al tiempo puesto que la percepción de los objetos en el espacio es precisamente una percepción en el tiempo y, de la misma manera, una percepción interna es una percepción localizada. Ello significa, sostiene Emilio Garroni, que

cualquier posible construcción de teorías del espacio y del tiempo, de cualquier tipo, incluso privilegiando éste o aquel aspecto formativo de la posibilidad de la experiencia, no puede prescindir en todos los sentidos del aspecto no privilegiado: todo o más podrá ponerlo entre paréntesis, como no interesante en vista de ciertos fines incluso sólo teóricos, pero no podrá no suponerlo y no tener-

⁶ G. Genette, *La littérature et l'espace* en *Figures II*. Paris, Seuil, 1969, p. 82. Tomo la cita y la traduzco de Paolo Amalfitano, *Introduzione* in Idem (a cura di), *Le configurazioni dello spazio*. Roma, Bulzoni, 1998, pp. III-IV.

⁷ De una literatura crítica amplísima, señalo G. Matoré, *L'espace humain*. Paris, La Colombe, 1962; L. Lutwak, *The Role of Space in Literature*. New York, Syracuse University Press, 1984; P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*. Milano, Adelphi, 1995; F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*. Torino, Einaudi, 1997. C. Pagetti e G. Rubino (a cura di) *Dimore narrate. Spazio immaginario nel romanzo contemporaneo*. Roma, Bulzoni, 1998.

⁸ Angelo Marcello Anile, *Spazio-tempo*, *Enciclopedia*, 13, Torino, Einaudi, 1981, pp. 273-303, (273).



lo en cuenta al menos implícitamente. [De consecuencia] la espacialidad está necesariamente conexas con la temporalidad”⁹.

El espacio es, pues, según la concepción contemporánea, el resultado de un proceso constructivo: de esa forma se le reconoce en el ámbito de la producción artística y en el del análisis de los procesos de narración. Parece legítimo, pues, aplicar esta función a la picaresca, ese primer género novelístico de la Europa moderna. Dicho género no se afirma en España hasta la aparición del *Guzmán* (“Una golondrina no hace verano. La lección del *Lazarillo* tardó medio siglo en ser creadoramente escuchada”¹⁰ pues “durante medio siglo *Lazarillo* no fue más que una obra genial en solitario que portaba en germen el modelo virtual del nuevo género, pero de por sí fue históricamente irrelevante hasta 1599; es el éxito editorial del *Guzmán* y la posterior aceptación de las dos obras lo que da existencia histórica al nuevo género”¹¹). También en este ámbito encontramos un referente indispensable en un estudio de Claudio Guillén, quién ha hecho ver cómo el papel de los impresores de la época ha sido importantísimo para la invención del género: concretamente Luis Sánchez, cuando imprimió el *Lazarillo* en Madrid (en mayo de 1599) dos meses después de la aparición del *Guzmán* propuso una homologación que será aceptada por tantos otros impresores, provocando una oleada de ediciones dentro y fuera de España¹². Hay un juego

⁹ Emilio Garroni, *Spazialità, Enciclopedia*, 13, ed. cit., pp. 244-272, (255) (traducción mía). Y añade: “[la temporalità] può essere privilegiata a sua volta, come accade in genere in tutte le filosofie della coscienza, dell’esserci, e anche in quelle riflessioni con forte componente epistemologica, in cui prevalga la preoccupazione di tracciare il percorso attraverso cui un soggetto può disporre di dati, e parlare di dati, per organizzarli in conoscenza. Ma anche questo privilegiamento, pur motivato da questioni teoriche degne di attenzione e che richiedono di essere in qualche modo soddisfatte, è infine una “messa in parentesi”. Se infatti il privilegiamento della spazialità è segno di un accentuato interesse sistematico, come accade in modo esemplare e puramente formale nella geometria e nella matematica, il privilegiamento della temporalità è segno di un interesse inverso nei riguardi della storicità e costruttività così dell’esperire come dell’essere” (255).

¹⁰ *Lazarillo de Tormes*. Edición de Francisco Rico. Introducción. Madrid, Cátedra, 2006, p. 48*.

¹¹ Félix Carrasco, “La novela picaresca” en *La novela española en el siglo XVI*, Iberoamericana-Vervuet, 2001, p. 220.

¹² “Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco” en *El primer siglo de oro*, ed. cit. pp. 197-211.

de acciones y reacciones entre *Lazarillo* y *Guzmán* y a través de ese juego nace la “poética del género”. Una segunda etapa será la de exaltación de esa poética a la que siguen después los epígonos, que podemos definir como productos que manipulan esa poética.

Simplificando mucho podemos esquematizar los rasgos fundamentales intuidos por Mateo Alemán en el *Lazarillo*, y asumidos como rasgos constituyentes del género, utilizando el resumen propuesto por Félix Carrasco en 2001. Tales rasgos caracterizadores del género picaresco son:

- 1) la autobiografía de un desventurado sin escrúpulos, narrada como una sucesión de peripecias, es decir con fórmula radicalmente diversa de la que caracteriza a la *novella*;
- 2) la articulación de la autobiografía mediante el servicio del protagonista a varios amos, como pretexto para la crítica;
- 3) el relato como explicación de un estado final de deshonor¹³.

En ese esquema triple caben sea Lázaro, sea Guzmán: ambos renuevan la figura folclórica del mozo de muchos amos, asentada en la tradición folclórica y sentencial del refranero como ha mostrado Redondo¹⁴; esta condición no puede predicarse de Pablos, que sirve sólo a don Diego Coronel. Desde este punto de vista, *El buscón* puede ser considerado, en cierto modo, como un epígono que no se atiene a una de las características formales fundamentales. Desde otra perspectiva *El buscón* es, por el contrario, el archipícaro: con su creación Quevedo quema una temática que estaba ya abusada y resuelve la continuación del género usando sea el modelo que podríamos llamar arquetípico del *Lazarillo* sea el del *Guzmán*, pícaro por antonomasia, en una ecuación caricaturesca y estilística genial¹⁵.

¹³ Félix Garrasco, *La novela picaresca*, ed. cit., p. 219.

¹⁴ Augustin Redondo, “Folklore y literatura en el *Lazarillo de Tormes*: un planteamiento nuevo (el “caso” de los tres primeros tratados)” en Aurora Egido (ed.), *Mitos, folklore y literatura*. Zaragoza, Ed. Caja de Ahorros, 1987, pp. 81-110.

¹⁵ Cfr. Alberto del Monte, *Narratori picareschi spagnoli del Cinque e Seicento*. Parte prima. Milano, Francesco Vallardi, 1961. Sobre el extremismo de *El buscón* en la selección de materias bajas y sobre su figuralidad deformante vid. Antonio Gargano, “La novela picaresca entre realismo y representación de la realidad: el caso del *Buscón*” in *Quevedo Partenopeo*, “La Perinola”, 10, 2006, pp. 123-131. Sobre su cifra estilística vid. Mercedes Blanco, “La agudeza en el *Buscón*” en *Estudios sobre el “Buscón”*, ed. Antonio Rey. Pamplona, Euns, 2003, pp. 133-171.

Si nos acercamos ahora a los textos de las obras seleccionadas veremos que las coordenadas espaciales pasan en primer lugar por el uso de los topónimos y en segundo por el de las voces pertenecientes a campos semánticos directamente relacionados con la espacialidad, es decir con la construcción de un espacio; además, ya en otro nivel, el discurso y la tensión narrativa del mismo depende a menudo del protagonismo espacial.

El uso de topónimos tomados de la geografía real es intensísimo en los tres textos y constituye seguramente uno de los elementos que sirvieron de apoyo a críticos importantes de generaciones anteriores para hablar de “realismo”. Esa categoría, que durante cierto tiempo había sido descartada por los estudiosos por su no pertinencia a la hora de indagar sobre el concepto de literariedad, ha sido recuperada por Francisco Rico a propósito del *Lazarillo*¹⁶. Si en el caso de éste y en el de *Guzmán* más tarde¹⁷ tales elementos “realistas”

¹⁶ “No hay inconveniente, pues, en calificar el *Lazarillo* de “realista”, siempre y cuando reparemos en que a propósito de nuestro libro el adjetivo no vale igual que aplicado a una obra trescientos o cuatrocientos años posterior. En primera instancia, el *Lazarillo* es realista porque pretende pasar por real: porque se nos ofrece como de veras escrito por un pregonero vecino de Toledo. Sólo en segunda instancia conviene usar el adjetivo en el sentido que el siglo XIX nos legó como punto de referencia inevitable: ‘verosímil’, de acuerdo con una probabilidad estadística, medida por la frecuencia, y ‘verificable’, según los raseros que todos aceptan en la vida diaria; e incluso tanto más verosímil y verificable -llegó a pensarse en el Ochocientos- cuanto más cerca de las clases bajas, tradicionalmente excluidas de la literatura con aspiraciones de arte. Frente a las certezas decimonónicas hoy no sabemos bien cómo definir el “realismo”, si no es en relación con un canon histórico y, desde luego, no juzgamos que de por sí suponga ningún valor estético. Pero ni esa vacilación ni esa seguridad deben impedirnos apreciar que la suprema originalidad del *Lazarillo* está en haber urdido una extensa narración en prosa con un sostenido diseño realista” (*Lazarillo de Tormes*. Introducción, ed. cit., pp. 46*-47*); ver también Ivi, p. 23*, en donde Rico habla de “temprana novela realista”. Sobre ello véase también de mismo autor *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona, 1970. Peo véase también la opinión de Antonio Gargano, “La novela picaresca...” ed. cit., pp. 123-126.

¹⁷ “Durante tres siglos -de Mateo Alemán y Cervantes a Galdós y “Clarín”, pongamos- las mayores partidas de la literatura se jugaron precisamente sobre ese tapete: fue al amistar con la vida vulgar y doblegarse a las rutinas del empirismo, cuando la ficción en prosa se convirtió en el género más revolucionario de la era posclásica y se alzó con la preeminencia que todavía suele otorgársele en el campo de las letras. Ahora bien, cuando el lector de 1554 superaba la instancia de dar el *Lazarillo* por real y se percataba

sostienen la atención que los autores de esas obras maestras dedican a la trayectoria precisa de los héroes -es decir a la espacialización de sus itinerarios vitales- la rarefacción estilística de la escritura de *El buscón* (que tiende a connotar el libro como “antirealista”) no excluye de sus coordenadas estructurales un esquema narrativo organizado como trayectoria e itinerario del pícaro (y cuando hablamos de trayectoria, de itinerarios, estamos hablando de espacios), tan bien anclado como sus modelos en los topónimos reales y apoyándose aún mejor que ellos en los valores metafóricos espaciales.

Cierta uniformidad parece emerger, pues, del género de esta nueva ficción en prosa y contrasta con otras ficciones inmediatamente anteriores como la novela sentimental o contemporáneas como la pastoril, donde tan raros son los topónimos reales y donde la deambulación continua de los pastores carece casi siempre de referentes concretos. La herencia virgiliana y, más en general, de toda la pastoral antigua, con su ambientación en un *locus amoenus*, se adapta en la *Diana*, en sus continuaciones y hasta en *La Galatea* a una “introducción convencional del paisaje, a una esencial querencia idealizadora”¹⁸. El entorno en ellas “no es sino un mínimo *parergon*. La geografía oportuna se menciona, pero sin particularidades”¹⁹.

Tal emergencia (por leve que sea) de la vocación contemplativa de la naturaleza -y, a la vez, su reducción a un simple complemento-falta en la picaresca, siempre implicada en la narración de los estratos primordiales del vivir cotidiano: la velocidad que preside estas trayectorias vitales deriva en una urgencia vital que difícilmente podría dejar paso a la contemplación. La casi absoluta ausencia de *parergon* parece indispensable en esta nueva modulación narrativa que hace del espacio un uso más funcional, puesto que lo incluye en el *ergon*, es decir en el argumento, con significaciones connotativas, como se irá viendo.

de habérselas con una ficción, se encontraba de pronto con la especie más nueva de la literatura moderna: la novela realista” (*Ivi*, p. 47*).

¹⁸ Claudio Guillén, “El hombre invisible: literatura y paisaje” en *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 2007, pp. 98-176 (114).

¹⁹ *Ibidem*. Guillén utiliza “*parergon*” a partir de su sentido inicial definido en el Diccionario de la Real Academia Española: “*Parergon*, paisaje o complemento, que es una expresión de la tierra, por medio de montes, bosques, castillos, valles, ríos, ciudades, etcétera... en la medida en que puede mostrarse antes del horizonte.

En el *Lazarillo* la trayectoria autobiográfica del protagonista arranca desde la aldea de Tejares (lugar de nacimiento de sus padres) y desde el Tormes, donde nace él, y se proyecta hacia Salamanca, donde se establecen su madre y él después de la muerte del padre en “cierta armada contra moros”²⁰. El origen rural de Tomé Gonzáles y Antona Pérez está denominado de forma precisa: se cita el lugar y su calidad jurídica (aldea) aclarando la dependencia de Salamanca y la marginalidad de la condición de los progenitores, que aumenta cuando nace Lázaro en la aceña del río Tormes, donde su madre pasaba la noche mientras el padre proveía la molienda²¹.

Es este molino la primera metáfora arquitectónica de la obra y la profundidad de su valor simbólico ha sido puesta de relieve por Augustin Redondo: “el molino ha venido a ser el símbolo de la civilización rural tradicional [...] y el que ha dominado en área mediterránea durante largo tiempo ha sido el de agua (la aceña)”²². Redondo recoge numerosos testimonios sobre refranes y textos a propósito de la mala fama de molineros como personajes malvados y ladrones y sostiene que la tradición cazorra (tanto folklórica como literaria) señala un simbolismo sexual muy claro que hace del término *molino* un término “marcado”: “Es - paralelamente al pan- la palabra clave de un núcleo de metáforas eróticas: molino, molinillo (*cunnus*), *moler* (*moveri, futuere*), cerner (*moveri*), harina (*semen*), pero, también a veces valor femenino) enharinar, cedazo, harnero, etc.”²³. “Y así ¿Cómo no iba a ser lasciva

Todo lo que en una pintura no es parte de su cuerpo o argumento es paisaje, parergon o complemento” (Ivi, p. 100)

²⁰ *Lazarillo de Tormes*, ed. cit., p. 14. Las citas del *Lazarillo de Tormes* reenvían siempre a esta edición.

²¹ La atención puntualísima de este principio de la novela a la definición de la localización espacial crea a veces cierta perplejidad: Vid. Rico (Ivi, p. 14, n. 6): “Si Tomé y Antona vivían en la aceña, no había porqué precisar que la madre estaba allí; si no vivían ¿Qué hacía de noche en tal lugar? ¿Ayudaba a sangrar costales?”.

²² *De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro*, ahora recogido en *Revisitando las culturas del siglo de oro*. Salamanca, Univ. de Salamanca, 2007, pp. 131-147.

²³ Vid. Ivi, n. 45, con referencias a Louis Combet, «Lexicographie et semantique: quelques remarques a propos de la rediction du *Vocabulaire de refranes* de Gonzalo de Correas», a Claude Allaigre, *Semantique et litterature*, a J.L. Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, etc.

la que vivía en el molino, *enharinada* a lo largo del año, o sea la molinera? En efecto así la presenta el folclore europeo y con tal aspecto aparece en la literatura occidental”²⁴.

Hay, pues, un desplazamiento del contenido conceptual implícito en la imagen del molino hacia las imágenes del molinero y de la molinera que se reparten aquel contenido simbólico según el propio género (el varón hereda los datos que se relacionan con el latrocinio, la mujer los de tipo sexual). No olvidemos, sin embargo, que el primer valor simbólico señalado por Redondo es el de la ruralidad: en ella quedan enmarcados Tomé, Antona y Lázaro hasta la desaparición del primero.

En efecto, la inurbación se produce al quedar la madre viuda “y sin abrigo” (es decir sin morada). El uso del documentadísimo refrán “arrimarse a los buenos por ser uno de ellos” tiene aquí una connotación ante todo exquisitamente espacial: *arrimarse*, en efecto, según las tres primeras acepciones de *Diccionario de Autoridades* significa apoyarse, acercarse y agregarse²⁵; la cuarta entrada de la voz *arrimarse* es la acepción específica que interesa a nuestro tema: “metaphoricamente –dicen nuestros académicos en 1726– es allegarse a alguno, valerse de su patrocinio y autoridad para aprovecharse de su favor y amparo”²⁶; nótese que, incluso en esta extensión metafórica de la voz, se la define con un verbo de movimiento (*allegarse*); así pues relevamos una connotación espacial que queda además perfectamente clara en la coordinación establecida por Lázaro al contar este primer traslado de su existencia: “determinó arrimarse a los buenos..., y vínose a vivir a la ciudad, y alquiló una casilla” etc. Sabemos que la carga de sentido que la cita del famoso refrán conlleva establece relaciones con una base referencial muy amplia ya documentada en la primera mitad del XVI, y aún en el XV, como han demostrado Víctor García de la Concha y Augustin Redondo.²⁷

²⁴ Ivi, p. 138.

²⁵ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. Madrid, Gredos, 1990, pp. 413-414 (413).

²⁶ Ibidem.

²⁷ Véase V. García de la Concha, *Nueva lectura del Lazarillo. El deleite de la perspectiva*, Madrid, 1981, pp. 221-222 y A. Redondo, *Folclore y literatura*, ed. cit.



La resolución de los problemas de supervivencia de Antona y Lázaro también queda orientada y connotada por la presencia de ciertos topónimos, que son puntos de referencia importantes dentro de la ciudad. Rico nota y subraya lo explícito de la referencia al comendador de Alcántara a cuyos mozos de mulas lava la ropa Antona: se trata del comendador de la Magdalena, iglesia que, como aclara este editor, “estaba situada en el palacio del mismo nombre, muy cerca de la puerta de Zamora”²⁸. El texto añade sin solución de continuidad una espacialización del *cursus honorum* de la madre de Lázaro en Salamanca, cuando cuenta que “fue frecuentando las caballerizas”, alusión probable a un ejercicio de Antona como “establera” (prostituta de ínfima categoría) y atributo, una vez más, perteneciente a un campo semántico espacial²⁹.

El espacio sagrado de la Iglesia salmantina de la Magdalena y sus aledaños (las caballerizas del palacio) quedan incorporados así directamente al itinerario del deshonor de la madre del héroe. Es el primer hito de un ataque sistemático a ambientes y representantes eclesiásticos, de clara derivación erasmista, como han estudiado Vilanova y Márquez Villanueva³⁰. Ese primer embate está marcado por un lugar preciso, un *locus* sacro: la iglesia perteneciente a la potentísima orden militar de Alcántara.

El siguiente episodio narrado sobre la “irresistible ascensión” de la madre de Lázaro (tras su separación forzada de Zaide) cuenta su servicio en el mesón de la Solana, episodio que Redondo y Joly han enmarcado en su propia tradición folclórica analizando el rol de Antona como “moza de mesón”³¹; ahí además es donde Lázaro

²⁸ F. Rico, ed. cit., p. 15, n. 12. Pero ver toda la nota, con el reenvío a A. M. Cazabias, *El colegio mayor de Cuenca en el siglo XVI*, Salamanca, 1983, pp. 54-55.

²⁹ F. Rico, *Ibidem*, n. 13.

³⁰ Vid. Antonio Vilanova, «Fuentes erasmianas del escudero del Lazarillo» en Emilio Alarcos et alii (ed.), *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 557-603; Francisco Márquez Villanueva, «Sebastián de Horozco y el *Lazarillo de Tormes*», NRFH, XLI, 1957, pp. 253-339.

³¹ A. Redondo, «Folklore y literatura en el Lazarillo de Tormes», ed. cit.; M. Joly, *La bourle et son interpretation. Recherches sur le passages de la facétie au roman* (Espagne, XVI-XVII) Lille, Theses, 1982, pp. 409 y ss.

experimentará también los principios de su carrera como recadero de los huéspedes, variante de una tradición refranística bien documentada (“Desde que la vieja no está de gana, Lázaro friega y hace la cama” o “Cuando la moza no está de gana, Lázaro cierne y hace la cama”³²).

El mesón de la Solana es el segundo lugar salmantino histórico citado en el libro; como ya aclarara Carmen Castro en 1936³³, estaba situado en el corazón de la ciudad, en lo que sería después casa del Ayuntamiento de Salamanca y “es posible que tuviera entrada por la calle de la Bola, en la que se hallaba una de las famosas tabernillas de la ciudad”³⁴.

Mientras están ahí madre e hijos “vino a posar al mesón un ciego” que solicita Lázaro a la madre para que le “adestralle”, es decir para que lo guiara, llevándole de la destra³⁵. El primer trabajo oficial del joven Lázaro, está pues radicalmente relacionado con la deambulación, la orientación, la conducción a través del espacio de un mendigo ciego.

Los enganches espaciales se multiplican en este episodio del trato entre el ciego y la madre de Lázaro: precisamente en el momento de aceptar la oferta de aquél, Antona siente la necesidad de construir un origen honorable para Lázaro y se lo encomienda “diciéndole cómo era hijo de un buen hombre, el cual, por ensalzar la fe, había muerto en la de los Gelbes” (21). La “armada contra los moros” del principio queda ahora calificada: Se trata de la desgraciada expedición de García de Toledo en 1510, recordada innumerables veces en la literatura española del XVI³⁶. El nombre de la batalla calca el de la isla al este de Túnez en donde el joven heredero de la casa de Alba perdió la vida junto con los muchos que le siguieron en aquel intento.

³² Augustin Redondo, “Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento” en *Revisitando las culturas del Siglo de Oro*, ed. cit., pp. 128-129.

³³ Cfr. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Edición de Alberto Blecuá. Madrid, Castalia, 1972, p. 95, n. 39.

³⁴ Carmen Castro, ed. *La vida del Lazarillo de Tormes*. Madrid, 1936, p. 39.

³⁵ Vid. Rico, ed. cit., p. 21, n. 41.

³⁶ Vid. Rico, ed. cit., p. 21, n. 43, que, sobre dicha expedición, cita a Garcilaso, El Brocense y Bernardino de Escalante.

Dejando a un lado todo lo que se ha escrito sobre este pasaje, lo que me interesa señalar es la presencia de ese topónimo como piedra angular de la construcción de lo que podemos llamar la biografía nobilitante de Lázaro. La bondad moral del padre del héroe queda testificada por su participación en una empresa heroica, en exaltación de la fe, lejos de los confines de la patria, y abona la calidad del hijo: “y que confiaba en Dios que no saldría peor hombre que mi padre” (22). No olvidemos esta alusión histórica a la batalla de los Gelves pues, en las numerosas simetrías del texto, señaladas por tantos críticos³⁷, es el extremo de una sutil filigrana que atraviesa el *Lazarillo* hecha con efemérides de la crónica oficial de España.

La última referencia a la Salamanca monumental la engarza en su relación Lázaro cuando narra su salida de la ciudad con el ciego y representa su despedida del mundo de la niñez: “Salimos de Salamanca y, llegando a la puente, está a la entrada della un animal de piedra que casi tiene forma de toro”. Rico aclara que dicho toro aparece citado por primera vez en el *Fuero de Salamanca*³⁸. Era tan famoso que Covarrubias le dedica una entrada en el *Tesoro* inmediatamente antes de la otra a los toros de Guisando:

La puente de Salamanca sobre el río Tormes es edificio de romanos, y sobre ella está una figura de un toro aunque muy gastada, y ésta es cierto averse puesto quando se hizo la dicha puente, y en el toro querían significar ser el dicho río caudaloso y de los famosos, a los cuales los antiguos daban forma de toro por hacer sus riberas muchas inflexiones y bueltas, a modo de cuernos³⁹.

En ese monumento tan famoso e ilustre Lázaro recibe la calabazada contra “el diablo del toro” que le hace despertar “de la simpleza en que, como niño, dormido estaba” (23). Su relación con su tierra natal termina ahí, sellada con el abandono de la ingenuidad

³⁷ Rico, García de la Concha y otros.

³⁸ Rico, ed. cit., p. 22, n. 44.

³⁹ “Y por ello Virgilio lib 4. Georgicarum, finge a Eridano, río de Italia, en Lombardía, dicho vulgarmente el Po, con cuernos y con cabeça de toro: *Et gemina auratus taurino cornua vultu/Eridanus quo non alius per pingua culta [...]*”: “TORO DE LA PUENTE DE SALAMANCA”: Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1989, p. 969.

de la infancia y el doloroso arranque de su adolescencia como criado. La antigüedad del puente, y el valor de representación del toro, metáfora del río, o río petrificado, hacen de este episodio una despedida entre Lázaro y su padre primero, el río: "De manera que con verdad me puedo decir nascido en el río" (14), había afirmado Lázaro al principio.

La pareja se dirige ahora hacia el sur, como Lázaro cuenta tras ilustrar su relación con el ciego: "Cuando salimos de Salamanca, su motivo fue venir a tierra de Toledo, porque decía ser la gente más rica". Y añade: "Y venimos a este camino por los mejores lugares" (35). Esta continua atención al itinerario en la escritura de Lázaro traza una línea topográfica que, huyendo de la escasez de Salamanca y de Castilla la Vieja, lleva a la pareja hacia Castilla la Nueva.

Entre los lugares de ese itinerario nuestro héroe cita Almorox, pueblo toledano famoso por sus vinos⁴⁰, de la jurisdicción de Escalona. Lázaro nos aclara que era un "lugar" lo que, según Rico, equivale a "aldea" añadiendo que ambos nombres se refieren a "el pueblo que pertenecía jurídica y administrativamente a una villa vendida o donada por el rey a algún magnate"⁴¹: la especificación es, pues exhaustiva y coloca a los héroes en un recorrido en los alrededores de Escalona, recorrido que, por etapas y progresivamente, los conduce precisamente al segundo centro importante de la acción: "Estábamos en Escalona, villa del Duque della" (38), dice Lázaro. Covarrubias en 1611 la pinta así:

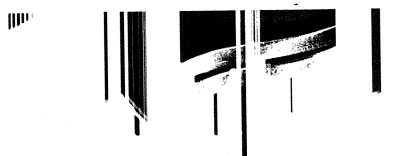
La villa de Escalona está ocho leguas de Toledo puesta en la ribera de Alberche, que corre por baxo y ella está en un alto [...] ⁴².

Lázaro subraya el estado jurídico de ella (como lo había hecho con Almorox) y especifica que esa villa está ligada a un señor, no a

⁴⁰ F. Lázaro Carreter, "Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*" en '*Lazarillo de Tormes*' en la picaresca, Barcelona, 1972, pp. 59-192 (119-120).

⁴¹ Rico, ed. cit., p. 36, n. 104. Disiente además de Márquez Villanueva, que se ocupa de la cuestión en *Sebastián de Horozco y el Lazarillo de Tormes*, NRFH, XLI, 1957, pp. 253-339 (267).

⁴² "ESCALONA": Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. cit., p. 532.



uno cualquiera sino a su Duque (que además era marqués de Villena), por lo que Rico piensa que puede haber un intencionado juego de palabras (Villa/ Villena)⁴³, opinión que refuerza nuestra hipótesis.

Sea como fuere, importante es notar esa atención del anónimo autor por definir el estatus legal de los lugares en donde se concentra la acción; Escalona es uno de ellos, pues ahí Lázaro va a abandonar a su primer amo, después de haber vivido un cierto tiempo en ese escenario (“Estábamos”, dice Lázaro al principio, usando el imperfecto, que da continuidad al tiempo de esa estancia). El escenario arquitectónico-espacial de Escalona está además bien definido: Lázaro habla del mesón, de los portales, de la posada, del arroyo y, finalmente, del “pilar o poste de piedra que en la plaza estaba, sobre el cual y sobre otros cargaban saledizos de aquellas casas” (44): la ambientación del lugar en donde se ejecuta la venganza contra el ciego no puede ser más concreta, e incluso, me atrevo a decir, más “realista”, gracias a elementos de la decoración urbana de la villa. En efecto, esos saledizos (es decir la parte del edificio “que sale fuera de la pared maestra de los cimientos”⁴⁴) existen todavía hoy en Escalona⁴⁵.

Hay, como vemos, en el texto de la novela una espacialización precisa de la decisión de Lázaro de abandonar al ciego, y es un elemento espacial (el poste) el instrumento de Lázaro para hacerle pagar al ciego todos sus sufrimientos. El poste es, como todos los críticos han señalado, el equivalente del toro de Salamanca: pero no se ha notado que ambos elementos arquitectónicos, ambos de piedra, señalan *figurativamente* el principio y el final de la relación del pícaro con su maestro, espacializan la duración del magisterio del ciego.

Imposible detenerse en todos los topónimos que siguen (Torrijos, Maqueda, en donde sirviendo al clérigo vemos a Lázaro hacer de las suyas en la iglesia y en la casa) antes de llegar a la “insigne ciudad de Toledo”: así la llama Lázaro, poniendo el acento una vez más en la denominación legal precisa (ciudad) adjetivada además con un calificativo superlativo “insigne” que alude a su valor

⁴³ Rico, ed. cit., p. 38, n.111.

⁴⁴ SALEDIZO: Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, ed. cit., III, p. 22.

⁴⁵ Cf. Rico, p. 45, n. 139, quien reenvía a M. Criado de Val, *Teoría de Castilla la Nueva*, Madrid, 1969, pp. 250-251.

simbólico superior; no hay que olvidar el rol de Toledo como capital desde los tiempos de los visigodos ni hay que olvidar que su catedral era la primera de España, con una jurisdicción amplísima que llegaba hasta Andalucía⁴⁶.

En Toledo Lázaro va a sanar de sus heridas y en Toledo se encuentra con el escudero. De Toledo forman parte de la trama sus plazas, su iglesia mayor, la cuesta ("calle abajo", dice Lázaro) en donde está situada la morada del escudero. De ésta sabemos que es "casa oscura y lóbrega, con patio pequeño y razonables cámaras", casa volcada hacia dentro y desierta, que es materia de meditación para Lazarillo:

Después desto consideraba aquel tener cerrada la puerta con llave ni sentir arriba ni abajo pasos de viva persona por la casa. Todo lo que yo había visto eran paredes, sin ver en ella silleta, ni tajo, ni banco, ni mesa, ni aun tal arcaz como el de marras. Finalmente ella parecía casa encantada (75).

La *comparatio* irónica con espacios típicos de la cuentística medieval⁴⁷ cierra y resume la descripción detallada del único espacio en donde el escudero va a ejercer jurisdicción. El vacío integral de ese espacio es una potente metáfora de la vaciedad del concepto de honra al que el escudero se atiene; la casa es literariamente la materialización de la oquedad de ese valor del honor defendido por el tercer amo de Lazarillo. Un concepto que el pobre escudero lleva al absurdo y que se nutre radicalmente de posesión del espacio: el escudero va a abrir su corazón al mozo dándole noticia de sus posesiones en Castilla la Vieja:

Mayormente que no soy tan pobre que no tengo en mi tierra un solar de casas que, a estar ellas en pie y bien labradas, dieciseis leguas de donde nací, en aquella Costanilla de Valladolid, valdrían más de docientas veces mil maravedís, según se podrían hacer grandes y buenas. Y tengo un palomar, que, a no estar derribado como está, daría cada año más de docientos palominos (102-103)

⁴⁶ Vid. Martín Jiménez Jurado, *Anales del Obispado de Jaén*, Granada, Universidad de Granada, 1991.

⁴⁷ Vid. Giuseppe Grilli, "A proposito della *Casa lóbrega y oscura*. Ancora sulle concomitanze tra il *Lazarillo di Tormes* e la narrativa araba" in M. Bernardini, C.



El comentario del ingenuo escudero, que ha sido analizado detalladamente por M. R. Lida y por Chevalier⁴⁸ “certificaba la realidad de esta hacienda”⁴⁹. Aunque maltrecha, la hacienda está constituida toda de bienes inmuebles, y esa especie de flujo de conciencia a que se entrega el escudero con su mozo trata exclusivamente de la situación en el espacio de unas posesiones solariegas; la colocación en el espacio y la construcción del mismo son la esencia de los sueños y del desastre del escudero: en efecto las casas (derruidas o jamás construidas) están en el sitio donde el hidalgo nació y no en la Costanilla de Valladolid, donde él quisiera que estuvieran; por otro lado sea las casas sea el palomar están caídos, mientras que las cuentas fantásticas que él hace se refieren a esos mismos espacios construidos. El sueño espacial del escudero revela una vocación de rentista y de agricultor especializado (los palomares, como dice Gabriel Alonso de Herrera en su *Obra de agricultura*, daban buena renta; además la posesión de un palomar “constituía privilegio señorial”, como recoge Rico⁵⁰. Hay, pues, toda una especulación en el vacío por parte del pobre escudero que tiene como objeto la posesión y la manipulación y explotación del espacio.

La acción avanza inmediatamente después sin abandonar el ámbito de la espacialidad: en fuerte contraste con los sueños inútiles y perniciosos y con las frustraciones del escudero la escena siguiente lo obliga a volver a la realidad sin abandonar ese ámbito, pues

estando en esto, entró por la puerta un hombre y una vieja. El hombre le pide el alquiler de la casa y la vieja el de la cama. (p.106)

La entrada en acción de éstos es, pues, la continuación “real” del mundo fantasmagórico que ocupa el horizonte moral del escudero: es también la posesión y la explotación de ese espacio doméstico y del otro que simboliza la quintaesencia de su intimidad (la cama) lo que ahora está en juego, y es la insolvencia del escudero, su

Borrelli, A. Cerbo, E. Sánchez García (a cura di), *Europa e Islam tra i secoli XIV e XVI*. Napoli, Istituto Universitario Orientale, Collana “Matteo Ripa”, XVIII, 2002, pp. 909-937.

⁴⁸ Vid. Rico, ed. cit., p. 102, n. 133.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ivi, p. 103, n. 135.

imposibilidad para hacer frente a sus contratos de alquiler lo que lo lleva al abandono de la casa, del mozo y de Toledo. Desaparece en la nada, se diluye en el aire el pobre hidalgo mísero, y por mísero, imposibilitado a ocupar una espacialidad en el mundo civil.

Al valor esencialmente espacial del tractado tercero colaboran muchos otros detalles, en los que no me voy a detener; señalo solamente ese *locus amoenus* del río en donde el hidalgo pierde su tiempo haciendo la corte en una huerta a dos

rebozadas mujeres [...] de las que [...] tienen por estilo de irse a las mañanicas del verano a refrescar y almorzar sin llevar qué, por aquellas frescas riberas, con confianza que no ha de faltar quien se lo dé, según las tienen puestas en esta costumbre aquellos hidalgos del lugar. (85)

Márquez Villanueva ha señalado otros pasajes de autores contemporáneos que refieren este uso: “en la güerta, con la fría, por donde el Tajo corría”, dice, por ejemplo Sebastián de Horozco, y cuenta cómo él acostumbraba a reunirse allí con sus amigos⁵¹. Esa escena galante es narrada por Lázaro al cabo de los años como un cuadro bucólico en donde su amo aparece “entre ellas, hecho un Macías, diciéndoles más dulzuras que Ovidio escribió” (85); él los observa desde lejos, habiendo ido al río a llenar el jarro de agua; los observa sin ser visto, mientras come ciertos tronchos de berzas... Todo el episodio queda dentro del Tractado tres como un cuadro dentro del cuadro, con el pícaro en primer término que se desayuna sus tronchos y el señor al fondo que intenta un cortejamiento imposible a unas damas que no lo son. El valor visivo de la escena es fortísimo y el grupo se deshace como humo cuando ellas abandonan al escudero al ver que no le sacan el almuerzo y Lazarillo vuelve a casa “con mucha diligencia, sin ser visto de mi amo”. (86)

Pero Lázaro nos cita a partir de ahí numerosísimos detalles que crean el espacio de Toledo: nos habla de puertas y casas más grandes, de la tripería, de las calles, del Ayuntamiento, de las cuatro calles, que Alberto Blecuá aclara son las que hay entre la Catedral y Zocodover⁵².

⁵¹ Francisco Márquez Villanueva, «Sebastián de Horozco y el *Lazarillo de Tormes*», ed. cit., 268 y 314-315.

⁵² A. Blecuá, ed. cit., p. 143

Lázaro cita también la casa de “unas mujercillas hilanderas de algodón que hacían bonetes y vivían par de nosotros” (93), cita la plaza, la calle abajo por donde traen al muerto, de nuevo la casa de las vecinas donde se refugia cuando el escudero lo abandona y otros muchísimos breves datos que se refieren al campo semántico de la extensión. Toledo se alza así en toda su complejidad urbana y humana como un conglomerado real y simbólico en donde, a pesar de las calamidades soportadas, hay posibilidades para Lázaro.

Y, en efecto, ahí se queda con el fraile de la Merced, y ahí vuelve, después de las experiencias con el buldero por los pueblos de la Sagra; el tiempo indefinido al servicio del pintor de panderos no tiene tampoco referencias espaciales: lo que muestra una vez más cómo los dos elementos de la fracción espacio-temporal van siempre indisolublemente unidos en la relación.

En Toledo lo encontramos, “siendo ya en este tiempo buen mozuelo” (125), que entra en la iglesia mayor y es recibido como criado por un capellán de ella; “éste fue el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar buena vida” (126), dice Lázaro a Vuestra Merced; en efecto, tras cuatro años de aguador y una etapa de “hombre de justicia con un alguacil”, Lázaro alcanza el oficio real de pregonero. Si repasamos con algún detalle el principio de la narración de este último escalón de su ventura veremos que hay también un término espacial que define ese cambio radical en la vida de Lázaro:

Y pensando en qué modo de vivir haría mi asiento, por tener descanso...(128)

El *Diccionario de Autoridades* define *assiento* como

estancia, permanencia y detención larga y continua en alguna parte, como “Fulano hizo asiento en la Corte”⁵³

lo que contrasta totalmente con el estilo de vida ambulante que Lázaro ha llevado hasta ese momento. Hay, pues, en ese momento de la vida de Lázaro una toma de decisión, una voluntad de asentarse, de

⁵³ ASSIENTO, *Diccionario de Autoridades*, ed. cit., p. 445.

pararse, de establecerse. Es entonces, cuando, ya pregonero, entra en contacto con el arcipreste de San Salvador; y ahí echa raíces al conseguirle el arcipreste mujer y una “casilla al par de la suya”. La casilla (“el casado casa quiere”, dice un refrán español) es el símbolo de su nuevo estatus: por primera vez Lázaro posee un espacio propio.

El movimiento ahora es entre las dos casas y es la mujer la que “entra y sale de la casa del arcipreste”; esas dos casas son el núcleo de la nueva vida de Lázaro, el centro de su bienestar a pesar de lo que se dice sobre la barraganía de ella. El caso, escandaloso en Toledo y fuera de él (pues ha llegado a los oídos de V.M., que no está en la ciudad), se sitúa en un tiempo ya pasado, y Lázaro lo remacha, al final, en el momento en que escribe su relación⁵⁴, dando una solemnidad a ese acto de escritura que naturalmente hay que tomar con el distanciamiento irónico que empapa todo el texto:

Esto fue el mismo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró, y tuvo en ella Cortes y se hicieron grandes regocijos. (135)

La *entrada* solemne y la *estancia* solemne (con las cortes y las fiestas) del Emperador cierra la trayectoria biográfica del pregonero Lázaro en perfecto paralelismo con aquella referencia inicial a la desgraciada jornada de los Gelves; dos acciones históricas (la de la batalla en las aguas africanas y la de las cortes presididas por Carlos en Toledo, la ciudad cortesana de España) abren y cierran un recorrido humano que ha encontrado escandalosamente un centro, un punto de apoyo, un asiento, precisamente ahí en la vieja capital de las Españas. La presencia real del Emperador en Toledo en el momento en que suceden esos eventos graves en casa de Lázaro refrenda simbólicamente la decisión que él ha tomado, su postura de aceptar en silencio el *menage a trois*.

Valgan estos elementos como indicios para considerar la semiótica de los espacios en el *Lazarillo de Tormes* un conjunto sistemático que resuelve en una serie vasta de conexiones formales, es decir lingüísticas, la experiencia del protagonista, su relación con

⁵⁴ véase a este propósito la larga nota de Rico, ed. cit., p. 135.

el mundo, su trayectoria humana. Las conexiones formales son, en el texto de la novela, sea relaciones temporales, sea relaciones espaciales, ambas se potencian y complementan recíprocamente.

Las lecturas magistrales que la crítica ha ido haciendo privilegiando la temporalidad en *Lazarillo*, dan fundamento a toda aproximación centrada en el espacio pues temporalidad quiere decir que se privilegia la historicidad y que el sujeto que escribe su biografía se ve a sí mismo como el resultado de un itinerario experiencial; paralelamente, la crítica no puede hablar de historia, de experiencia en el *Lazarillo* sin echar mano de términos que aluden a la espacialidad: términos como *itinerario*, *trayectoria* que traducen y sintetizan en un solo vocablo la estructura espacializada del relato.

La picaresca hereda esa necesidad del *Lazarillo*, esa exigencia del de Tormes de objetivar la narración de su vida poniéndola bajo la condición de la espacialidad. Las novelas que siguen el género creado por el anónimo, es decir *El Guzmán de Alfarache* y *El buscón*, en efecto, son otras tantas trayectorias del deshonor. El itinerario - que en *Lazarillo* era breve (de Salamanca a Toledo, de Castilla la Vieja a Castilla la Nueva)- en los otros dos se alarga: Guzmán va de Sevilla a Sevilla, pasando por Génova, por Roma, por Siena, por Florencia, por Bolonia, por Milán, por Génova otra vez, por Zaragoza, por Madrid; Pablos va de Segovia a las Indias, pasando por Alcalá, por Madrid, por Toledo, por Sevilla. Falta, sin embargo, sea en el *Guzmán de Alfarache* sea en *El buscón* un asentamiento final del protagonista: Guzmanillo y Pablos siguen, al acabar sus respectivas autobiografías, vagabundos en alas de la fortuna y esa inestabilidad, esa imposibilidad de "asentarse", coadyuvan a su ser de "pícaro".

Si Guzmán asegura mil veces -mientras escribe en las galeras del rey, en un punto indeterminado del mar Mediterráneo, esperando la cédula real con el perdón- que se ha arrepentido de su mala vida, lo que supondría su rescate moral, y consecuentemente, un anclaje, un "asentamiento", Pablos al final alude a lo contrario ("no de escarmentado -que no soy tan cuerdo-, sino de cansado, como obstinado pecador"⁵⁵),

⁵⁵ Francisco de Quevedo, *El buscón*. Edición Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2006, p. 308. Las citas reenvían todas a esta edición.

y programa su partida hacia Indias acompañado por la Grajal con la misma ligereza con que ha ido cambiando de lugar, de compañías y de ocupaciones a lo largo de su recorrido. Hay en él una autonomía interior que lo libera de toda voluntad de arrepentimiento, de corrección. Esta autonomía se traduce en un horizonte infinitamente abierto, representado por el anuncio con que acaba la novela:

determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella, a ver si, mudando mundo y tierra mejoraría mi suerte. Y fueme peor, como V.M. verá en la segunda parte. (308)

Es evidente el valor simbólico de este final, de este traspaso a América, el lugar de las posibilidades ilimitadas, como lo llama Spitzer⁵⁶. Su significado -con las raíces clásicas que se remontan a Horacio, a Lucrecio, a Séneca, a Boecio, como muy bien apuró Domingo Ynduráin⁵⁷- tiene gran valor para nuestro tema: la deambulación a escala intercontinental del pícaro es metáfora de su persistencia en su ser de pícaro, lo confirma en su esencia. La suspensión de la trayectoria que constituye el final del *Guzmán* en ese “infierno abreviado” de la galera⁵⁸, se convierte en *El buscón* en una línea abierta lanzada al otro lado del océano: cualquier tierra es buena para seguir ejerciendo la picaresca.

Por ello, que Lázaro Carreter opinara que “Quevedo escribe al hilo de sus ocurrencias, sin un designio arquitectónico”⁵⁹, que sostuviera “la absoluta falta de esfuerzo constructivo” en *El buscón*⁶⁰ no convence del todo, y en todo caso no contradice la espacialización de la autobiografía que Quevedo lleva a cabo, si acaso la aclara: la falta de sistematicidad de la experiencia vital de Pablos crea esa ausencia de “designio arquitectónico” en la que tanto insistía Lázaro Carreter, y que compartía ampliamente Ynduráin⁶¹. No todos los

⁵⁶ Citado por Marcos A. Morinigo: *América en el teatro de Lope de Vega*. Buenos Aires, 1946 (89), a su vez citado por Ynduráin (ed. cit., p. 308).

⁵⁷ Ivi, pp. 308-309.

⁵⁸ La expresión es usada por el anónimo del *Viaje de Turquía: Viaje de Turquía*, ed. de Marie-Sol Ortolá. Madrid, Castalia, 2000, p. 284.

⁵⁹ F. Lázaro Carreter, *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid, 1974, p. 117.

⁶⁰ Ivi, p. 119.

⁶¹ (cfr. pp. 21-25 de la introducción de la edición).

críticos, además, están de acuerdo con esa lectura: Alberto del Monte, por ejemplo, señalaba como uno de los grandes logros de la novela de Quevedo la “salda struttura, investita di rispondenze e suggestioni simboliche”⁶².

Para el asunto que nos interesa, es evidente que temas y motivos de los modelos anteriores que Quevedo cita proponiendo hipérboles paroxísticas de los mismos, ofrecen no sólo los materiales sino también una disposición de ellos, es decir, una colocación y un sentido del espacio.

La metaforización continua del texto de Quevedo intensifica en ciertos episodios el bosquejo del espacio. En ese sentido la densidad de las figuras de dicción (sean metonimias, sean metáforas, comparaciones etc.) ayuda a crear un espacio abigarrado en el que las coordinadas de la extensión contienen una realidad figurativa también muy densa: Este es el caso del aposento de la madre del héroe, esa Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal, aposento secreto “donde sólo ella entraba”, y algunas veces Pablos, que por ser chico, podía, espacio

todo rodeado de calaveras que ella decía que eran para memorias de la muerte, y otros, por vituperarla, que para voluntades de la vida. (100)

y con “su cama...armada sobre sogas de ahorcado” (100), cuya imagería define por antonomasia la profesión de la madre.

En esa misma línea, hay que ver la ceremonia de Pablos como rey de gallos en el marco de la plaza del mercado de Segovia, y precisamente a la altura de la zona de las verduras: El valor simbólico de la fiesta de carnaval que acaba en una batalla cuaresmal, con la orgía de zanahorias, nabos, berenjenas, arrojadas a Pablos, al caballo y a los otros niños, deriva su fuerza de la intensidad figurativa de la escena. El espacio lo crean ahí ese caballo ético, definido por Pablos

⁶² Alberto del Monte, *Narratori picareschi spagnoli del Cinque e Seicento*. Parte prima. Milano, Francesco Vallardi, 1961, p. 31. Véase también Leo Spitzer, *Sobre el arte de Quevedo en el Buscón* (trad. del alemán de G. Sobejano) en *F. De Quevedo*. Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-183.

con términos arquitectónicos como “caballete de tejado” y “pasadizo con pies”, que avanza cojeando, Pablos que va encima “con suma majestad” y los demás niños aderezados tras él.

Del otro lado conforma el espacio de la plaza la peor ralea de los que ya la tienen ocupada para hacer negocio: las verduleras. Y en la resolución malodorante del conflicto entre el desfile festivo y los negociantes siquiera parece demasiado absurdo que Pablos acabe en la privada, o necesaria, o letrina, de la plaza, pues nunca pueden faltar tales servicios en los lugares públicos.

También se hallan observaciones sobre el valor del espacio en el pupilaje del dómene Cabra. Dejando aparte las metáforas espaciales que abundan en el retrato de Cabra (los ojos como “cuévanos, tan hundidos y oscuros que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes”, la nariz “entre Roma y Francia”) hay una atención específica a situar la acción en sus coordenadas espaciales: a Don Diego Coronel y Pablos se les señala un “aposento”, es decir un dormitorio la noche que llegan; Pablos, una vez situado, visita la casa y nos dice enseguida que “el refitorio era un aposento como un medio celemán”: la pequeñez de la sala comedor es ya anuncio y símbolo del hambre que les espera, una premonición. La inutilidad de esa habitación se remacha precisamente señalándola, frente a todas las demás que no se citan.

Imposible detenerse ahora en todas las referencias espaciales del viaje y de la estancia en Alcalá: la venta de Viveros, histórica venta muy citada en la literatura, como recoge Yndurain⁶³, el mesón de la ciudad complutense en el que se apean, la casa

que estaba fuera de la puerta de Santiago, patio de estudiantes, donde hay muchos juntos, aunque ésta [la casa] teníamos entre tres moradores diferentes, no más”. (141)

el aula “general” en la que entra don Diego y el patio en el que los viejos alumnos se “emplean” en Pablos, el aposento de los criados donde, pensando descansar de la terrible novatada, le darán otra peor, el corral del ama con sus pollos y sus cochinos, el aposento de la

⁶³ Ed. cit, p. 132, n.81.

misma situado, dice Pablos “encima del de mi amo” desde donde la oyen decir disparates en latín (153), el “arrebato” del cofín de pasas en una confitería de la calle Mayor, y el bis que Pablos hace la noche siguiente en la misma tienda arrebatando una caja a punta de espada, mientras sus compañeros lo esperan fuera, la casa pública y el campo “que está enfrente casi de la casa” (159) entre cuyas hierbas esconde la ronda sus espadas que Pablos roba

[dando] cantonada y embocando por una callejuela que va a dar a la Vitoria. (160)

Finalmente su actividad de ladrón se extiende desde el centro de la ciudad (“hacía monte la plaza del pueblo”) hasta los campos que la circundan:

tenía pensiones sobre los habares, viñas y huertos, en todo aquello de alrededor. (161)

A medida que avanza la novela las referencias espaciales aumentan. En el capítulo primero del Libro segundo, Pablos que viaja de Alcalá para Segovia, va “entreteniéndose por el camino” (167): si a la ida con Don Diego Coronel no sabemos más detalles de su viaje que los de la venta, a la vuelta las etapas son numerosas, y tienen su punto central en la parada de Madrid; pero antes y después de esta visita a la capital, Pablos señala cuidadosamente las estaciones de esa lenta *peregrinatio* de su vuelta de Alcalá, ya hombre leído y con fortuna (la de su padre ajusticiado).

Esas estaciones son Alcalá, Rejas, Madrid, Cercedilla, Segovia. Sin embargo las citas de topónimos de esa geografía son muchas más, y entre ellas destacan algunos nombres locales que contrastan con grumos de topónimos exóticos arremolinados en torno a ellos: “pasado Torote” (168) se encuentra con el arbitrista cuya conversación abre el horizonte a los confines del imperio: el Turco, Tierra Santa, Argel, Flandes, Ostende, hasta acabar, nos dice Pablos, con sus huesos en

Torrejón, donde se quedó, que venía a ver una parienta suya (171)

El sarcasmo comparativo entre el horizonte real del arbitrista

y el de sus delirios se concentra en esos dos topónimos del camino real entre Alcalá y Madrid, Torote y Torrejón, especialmente rústicos y duros al oído.

La escena del camino es ocupada enseguida por el diestro, que es una metáfora espacial viva y móvil, con sus medidas, sus compases, sus proporciones, sus circunferencias, sus angulos, sus caminos rectos o circunflejos, sus líneas paralelas, su “perpendicular en el suelo”, y sus “mil disparates en lengua matemática” (176). Después de dormir en Rejas el diestro sigue “diferente jornada” y el héroe se halla solo en su itinerario y considera importante consignar por escrito: “caminé más de una legua que no topé persona” lo que aprovecha para

ir pensando en las muchas dificultades que tenía para profesar honra y virtud (177)

como se ha propuesto en su nueva vida. El camino es, pues, alternativamente, un gran teatro del mundo –cuando topa con gente- y un lugar de meditación, que ayuda a la instropección.

Pero enseguida se vuelve al desfile, y a las referencias burlescas referentes a los alrededores del itinerario: Majalahonda, por ejemplo, sirve para connotar de rústico e insignificante al poetaastro clérigo viejo que Pablos encuentra en la jornada entre Rejas y Madrid y que será su guía hasta la posada de la corte en donde se alojarán ambos⁶⁴.

De Madrid a Cercedilla el soldado le será de distracción con sus continuas referencias al paisaje (que le recuerda los castillos que ha visto en otras tierras o le sugiere estrategias de guerra); además el *miles gloriosus*, como antes el arbitrista, vuelve a abrir el horizonte a la historia con citas de lugares que han dado nombre a batallas y asedios (Lepanto, París, Amberes, San Quintín), mientras que de Cercedilla a su puerto será el genovés el que nos lleve a Italia, con las ferias de Visanzón, que en realidad se celebran, dice, en “un pueblo de Italia”, Piacenza⁶⁵.

⁶⁴ “Que hable cortesano aunque sea de Majalahonda”: Miguel de Cervantes, *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 858.

⁶⁵ Para el sentido de esta equivalencia Visanzón/Piacenza ver la nota 39, p. 142 de Antonio Gargano a su edición de *El buscón*: Barcelona, Planeta, 1981.

Con estas conversaciones llega el héroe “a los muros de Segovia” expresión que mitifica en sentido clásico la ciudad, con un toque de ironía. Más caminos (y bien pronto) recorrerá Pablos: volverá sobre sus pasos de ahí a poco a Madrid, irá después de Madrid a Toledo y de ahí a Sevilla pero el itinerario será ignorado siempre.

En la economía del libro parece, pues, razonable dar un valor simbólico a esa peregrinación de Alcalá a Toledo, que, en el centro preciso de la extensión del libro, representa el momento en que Pablos se siente con fuerzas (aunque la duda lo corroa) para intentar una conversión, una transformación. Si la huida de casa de su tío (el equivalente desdoblado de su primera casa, donde vivió con sus padres) parece confirmar esa decisión, el encuentro con Don Toribio en el camino de Segovia a Madrid echará a rodar esos planes. Don Toribio, caballero falso y sombra de don Diego Coronel, será su nuevo maestro y Madrid su segunda universidad. A partir de ahí su vagabundeo es cada vez más casual y sus cambios más rápidos: una línea continua en que las etapas se acortan y se suceden los oficios y las transformaciones trenzando imaginación y pasividad.

En todas esas fases Pablos cuenta con un guía que lo ayuda a salir de una situación o a entrar en ella, o a ambas cosas. Pensemos, por ejemplo en

el licenciado Brandalagas, natural de Hornillos y otros dos amigos suyos (p. 257)

actores fundamentales en la traza del pícaro para salirse de la casa donde se hospeda sin pagar. Estos mismos son los que prometen “encaminarlo” en su nueva titulación de “rico” con intención de “pescar mujer”.

En la aventura galante que sigue, con la prima de Don Diego, vamos a ver a nuestro héroe por toda la villa y corte, desde la calle Mayor al Prado, desde la Casa de Campo y sus “estanques, cenador y güerta” (cap. VII), a la calle Arenal y a San Felipe. Ese escenario cortesano va a ser protagonista esencial en su exhibición de falso rico y testigo de su caída doble (la primera del caballo —que no reconoce su gobierno— y la segunda a pueros golpes delante de la casa de doña Ana (p. 271).

Pero donde el valor del espacio cobra una valencia simbólica trascendental es en el episodio de la metamorfosis de Pablos en galán de monjas, o, lo que es lo mismo en “amante de red” (p. 289): el valor icónico de la red, o reja del convento, sintetiza la separación de los amantes; el locutorio, la iglesia, los tornos, las “vistas” en donde, para entreverse y hablarse por señas, ellos se sitúan en

una plazuela bien grande...en la parte de abajo (p. 292)

y ellas en

una torrecilla llena de redendijas toda, y una pared con deshilados, que ya parecía salvadera, ya pomo de olor (p. 293)

son todos *loci* de una representación indigna y alucinada.

Ese va a ser el último escenario público de Pablos, antes de huir a Sevilla a esconderse en el laberinto del hampa y, finalmente, en la Iglesia Mayor de la ciudad a la que se acoge para escapar al “rigor de la justicia”. La imagen imponente de la catedral sevillana como cueva de ladrones, en donde tienen lugar los encuentros eróticos entre el héroe y la Grajales, cierra el recorrido vital de Pablos en España y es una metaforización gigante de la podredumbre moral del pícaro.

Este rápido excursus a través de las dos novelas picarescas más conocidas (y más significativas, junto con el *Guzmán*) cosecha, pues, una tendencia a la espacialización obtenida a través de una serie de procedimientos retóricos. Las enumeraciones de topónimos reales provocan una “escansión” textual y una proyección del héroe en el espacio, lo que da tono y ritmo a la narración. La inclusión de espacios de alto valor simbólico en la trama narrativa crea significaciones de segundo y tercer grado que podríamos definir “de contraste”, respecto al ámbito espacial en que se apoyan, o viceversa, de desvelamiento y multiplicación de aquel valor. La recurrencia de elementos y espacios arquitectónicos, el equilibrio de su colocación dentro del discurso ayudan decisivamente a la formación del armazón estructural del texto.

Por otro lado, aunque la representación del espacio es un elemento clave que impulsa la revolución figurativa del Renacimiento,

sea como problema teórico sea como resultados creativos⁶⁶, no es posible pensar en transferir o superponer procesos y soluciones del universo artístico al literario: cada sistema cuenta con sus propias leyes y alcanza resultados que le son propios. Y sin embargo es evidente que una preocupación común por el valor espacial aflora y se impone con fuerza en determinados ámbitos de ambos sistemas. Dentro del sistema literario de la España áurea el nuevo género picaresco presenta una tendencia clara a incluir el espacio como un elemento expresivo no secundario: Las historias de fortuna desafortunada de los pícaros, que se desarrollan prevalentemente en un medio urbano, muestran una adhesión a lo concreto que no puede prescindir del dato espacial como contestualidad esencial para el desarrollo más o menos "realista" de la *fictio*. El conocimiento del hombre y del mundo, la exaltación de la naturaleza que están en la base de la nueva edad⁶⁷ se obtienen en estos textos a través de una interrelación con el propio entorno que incluye el dato espacial no como un paisaje en el que el ojo del personaje se demora para observar o contemplar sino como una función literaria indispensable.

⁶⁶ Entre la vasta literatura crítica disponible, vid. Erwin Panofsky, *Die perspektive als "symbolische Form"*. Leipzig-Berlin, 1927; Luciano Bellosi, "La rappresentazione dello spazio" en *Storia dell'Arte italiana*, 4. Torino, 1980; Roberto Longhi, *Giotto spazioso* en «Paragone», 1952, 31, pp. 18 y passim.

⁶⁷ Vid. Eugenio Garin, *La cultura del Rinascimento*. Bari, Laterza, 1967.

PUBBLICAZIONI DELLA SEZIONE ROMANZA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

TESTI

- I. Luciana Stegagno Picchio, *Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente*. Introduzione, testo critico e commento, Napoli 1963, pp. 128. euro 7,75
(Da «Annali - Sezione Romanza», V, 1)
- II. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édition critique par Alberto Cento précédée des scénarios inédits. Tome premier. Naples - Paris 1964, pp. 698. euro 20,66
- III. Erilde Reali, *Le «cantigas» di Juyão Bolseyro*. Napoli 1964, pp. 110. euro 7,75
(Da «Annali - Sezione Romanza» VI, 2)
- IV. Alfonso de Valdés, *Due Dialoghi*. Traduzione italiana del sec. XVI a cura di Giuseppe De Gennaro. Napoli 1968, pp. XCIII - 444. euro 15,49
- V. Silvio Pellegrini, *Il Canzoniere di D. Lopo Liáns*. Napoli 1969, pp. 40. euro 3,62
(Da «Annali - Sezione Romanza», XI, 2)
- VI. Diego de San Pedro, *La pasión trobada*. Edition and introduction by Dorothy Sherman Severin. Napoli 1973, pp. 224. euro 12,91
- VII. Vincenzo Minervini, *Le poesie di Ayra Carpancho*, Napoli 1974, pp. 100. euro 7,75
(Da «Annali - Sezione Romanza», XVI, 1)
- VIII. Giambattista della Porta, *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri vol. I. - *Le tragedie*. Napoli 1978, pp. 488. euro 25,82
- IX. Id., *Teatro*, vol. II - *Le commedie* (primo gruppo). Napoli 1980, pp. 672. euro 30,99
- X. Id., *Teatro*, vol. III - *Le commedie* (secondo gruppo). Napoli 1985. euro 30,99
- XI. Miguel de Salinas, *Rhetorica en lengua castellana*. Edición, introducción y notas de Encarnación Sánchez García, Napoli 1999, pp. XLIII, pp. 233. euro 15,49

STUDI

- I. Giuseppe Carlo Rossi, *La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima (1761 - 1762)*, Napoli 1963, pp. 117. euro 7,75
(Da «Annali - Sezione Romanza», III, 2, IV, 1, e IV, 2)
- II. Claudia Liver, *Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello*, Napoli 1964, pp. 82. (fuori commercio)
(Da «Annali - Sezione Romanza», VI, 2)
- III. Cecil H. Clough, *Machiavelli Researches*, Napoli 1967, pp. 119. (esaurito)
(Da «Annali - Sezione Romanza», IX, 1)
- IV. Erilde Melillo Reali, *Itinerario nordestino di Graciliano Ramos*, Napoli 1973, pp. 160. euro 15,49
- V. *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, I, a cura di Gian Carlo Menichelli e Gian Carlo Roscioni, Napoli 1980, pp. 428. euro 20,66
- VI. Filomena Liberatori, *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*, Napoli 1981, pp. 222. euro 12,91
- VII. Fernando Figurelli, *Studi Danteschi*, Napoli 1983, pp. 381. euro 15,49
- VIII. *Studi di Iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi*, a cura di Giovanni Battista De Cesare e di Erilde Melillo Reali, Napoli 1986, pp. 294. euro 12,91
- IX. *Cronache iberiche di viaggio e di scoperta. Tra storia e letteratura. In memoria di Erilde Melillo Reali*, a cura di Giovanni Battista De Cesare, Napoli 1987, pp. 276. euro 18,08
- X. *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, II, a cura di Gian Carlo Menichelli, Napoli 1987, pp. 262. euro 20,66
- XI. Vito Galeota, *Galdós e Buñuel*, Napoli 1988. euro 23,24
- XII. Teresa Cirillo, *«Valente Ercilla mandami un sonetto». Rime in lode di Giovanna Castriota*. (fuori commercio)
(Da «Annali - Sezione Romanza», XXXI, 1)
- XIII. *Il Terzo Zola. Emile Zola dopo i «Rougon - Macquart»*. Atti del Convegno Internazionale (Napoli - Salerno 27 - 30 maggio 1987) a cura di Gian Carlo Menichelli e con la collaborazione di Valeria De Gregorio Cirillo. «Studi e Ricerche di Letteratura e Linguistica Francese», III. Napoli 1990, pp. 670.

La corrispondenza, le pubblicazioni periodiche per cambio e i dattiloscritti, con relativi dischetti, vanno spediti, nella forma definitiva, al seguente indirizzo: ANNALI - SEZIONE ROMANZA, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Via Duomo 219, 80138 Napoli. Non si restituiscono i dattiloscritti non pubblicati.

Le pubblicazioni inviate per eventuale recensione debbono pervenire in duplice copia.

La corrispondenza destinata al Direttore responsabile, Prof. Giovanni Battista De Cesare, va inviata al seguente indirizzo: Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Via Duomo 219, 80138 Napoli.

Gli «Annali» e le Pubblicazioni della Sezione Romanza sono in vendita presso Herder - Editrice e Libreria International Book Center, Piazza Montecitorio 120 - 00186 Roma (c.c.p. 00906008) e Libreria L'Orientale Editrice s.a.s., Largo S. Giovanni Maggiore, 16 - 80134 Napoli - Tel. 081 5526197.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli N° 1612, del 7-2-1963

L'Orientale Editrice s.a.s. - Napoli
Arti Grafiche P. Dragotti - Napoli

Gennaio 2009